

GÉNEROS Y TELEVISIÓN*

Mauro Wolf

Ante todo tratemos de precisar qué se entiende por género cuando se aplica el concepto a la comunicación de masas.

Hablamos de géneros para indicar modos de comunicación culturalmente establecidos, reconocibles en el seno de determinadas comunidades sociales. Los géneros, según esta acepción se entienden como sistemas de reglas a las cuales se hace referencia (implícita o explícita) para realizar procesos comunicativos, ya sea desde el punto de vista de la producción o del de la recepción.

Los géneros se pueden considerar como «clubes que ponen un cierto número de condiciones para pertenecer a ellos, pero que toleran como semimiembros a las personas que satisfacen sólo algunos de los requisitos y que no parecen estar afiliados a ningún otro club. En el momento en que los semimiembros se hacen más numerosos, las condiciones de admisión pueden modificarse de tal modo que éstos lleguen a ser miembros de pleno derecho» (RYAN, 1981: 118).

Los sistemas o conjunto de reglas que definen la forma *genérica* de un texto se refieren a aspectos diversos del mismo texto: por ejemplo, los elementos que constituyen la situación espacio-temporal en la cual se realiza la comunicación, la determinación de los roles comunicativos que cualifican a los participantes, la forma de los enunciados discursivos.

Considerar los textos televisivos desde el punto de vista del género significa, por tanto, tratar de reconstruir el conjunto de rasgos distintivos que caracterizan los mensajes y que en la estructura textual ponen en relación los niveles del significante (las formas expresivas), los niveles

* Traducción del italiano de María Bello.

semánticos (referidos tanto a los contenidos como al esquema actancial), los niveles estilísticos, las fuerzas ilocutivas presentes en el texto, y finalmente, el nivel pragmático (la forma que en el texto se asumen los roles sociales de los participantes en la comunicación). En otras palabras, el género se presenta como un racimo (*clustering*) de propiedades textuales e intertextuales: es evidente que no es posible definir, por ejemplo, el género «variedades de televisión» partiendo sólo de las intenciones de los emisores o de los contenidos presentados, o por los efectos sobre el público, o por su ubicación institucional en el palimpsesto, o por la forma expresiva que lo distingue. Un género se define, en cambio, por un complejo de rasgos, esto es, por el sistema de relaciones entre contenidos, formas, roles discursivos, actos lingüísticos, etc. El análisis del género exige, además, que se definan los diversos códigos expresivos que aparecen en el texto (imagen en movimiento reproducida cinematográficamente, imagen fija, imagen en movimiento producida electrónicamente, música, ruidos, etc.) así como sus interrelaciones. Un ejemplo del modo en que estas consideraciones atañen a la definición del género lo aportan «las variedades»: sus unidades formadas por ejecuciones musicales, canciones, piezas orquestales y ballets constituyen, desde el punto de vista de la estructura de composición del género, fuertes marcas de reconocimiento. Las fórmulas, el estilo, los contenidos, las formas de lo cómico, los personajes de las variedades se han modificado, pero canciones y ballets permanecen, aun cuando su inclusión en el resto del programa sea visiblemente forzado. Si por un lado, estos dos elementos permanecen «inalterados» en el género y son garantía de su reconocimiento, por otro la evolución del lenguaje televisivo ha englobado también a éstos, pero no en el nivel de la presencia/ausencia de tales unidades, sino en relación con el código expresivo con que son puestos en escena. La producción televisiva de estas unidades-fuertes del género explota todas las posibilidades más avanzadas que el instrumento televisivo consiente técnicamente. El elemento constitutivo del género permanece pero se ha modificado profundamente en sus códigos expresivos.

El ejemplo introduce un aspecto importante en el concepto de género, el de las «regularidades-ligadas-al-género» (*genre-sensitive-regularities*, RYAN, 1981: 121), es decir, el conjunto de regularidades que, aun no siendo reglas constitutivas del género mismo, se asocian igualmente a su funcionamiento comunicativo. Existe una gradualidad de marcas de género: el conjunto de reglas que en diversos niveles del texto lo forma como entidad comunicativamente eficaz, comprende también el área más irregular de las uniformidades de comportamiento comunicativo que acompañan al texto genérico (y esto tanto para el emisor como para el receptor). Sistemas de expectativas, hábitos de recepción, importancia atribuida al programa, criterios de programación, son algunas de las «regularidades-ligadas-al-género». Cree-

mos que tales factores deben ser considerados en un análisis sobre los géneros, aunque éstos complican el trabajo de investigación. Éstas pueden responder o al criterio de máxima economía de la descripción e individualizar sólo las marcas constitutivas del género y de su funcionamiento discursivo, o bien, al criterio de la (tendencialmente) máxima globalidad en la descripción.

En este caso la lista de los rasgos que marcan el género en sí (y en oposición a otras formaciones discursivas dentro de un mismo repertorio comunicativo) continúa abierta, suceptible de ser ampliada. Esta lista depende, por un lado, de los niveles, de las unidades y de las relaciones entre unidades que se desean tomar en consideración describiendo un texto de un género, y por otro, de la dinámica evolutiva que caracteriza los géneros en la comunicación de masas¹.

LA FUNCIÓN DE LOS GÉNEROS EN LA TELEVISIÓN

Hasta ahora hemos precisado un primer aspecto del problema de los géneros (el género entendido como conjunto de reglas de producción discursiva). Un segundo aspecto, también importante, se refiere al hecho de que el género es definido igualmente por los modos en que los conjuntos de reglas se institucionalizan, se codifican, se hacen reconocibles y organizan la competencia comunicativa de los destinadores y de los destinatarios. Se debe pasar, por consiguiente, de las reglas discursivas entendidas como «categorías analíticas» para la descripción y clasificación de los textos, a las reglas discursivas como «categorías etnográficas» (*ethnic genres*; BEN-AMOS, 1969), es decir, que funcionan en una determinada comunidad social y en relación con el sistema de conocimiento de los habitantes, como elementos de reconocimiento de los actos comunicativos realizados. Es justamente en el momento en que los conjuntos de reglas que definen un género se institucionalizan y entran a formar parte del repertorio comunicativo, cuando los géneros pueden funcionar como sistemas de expectativas para los destinatarios y como modelos de producción textual para los emisores.

¹ Dinámica que podemos reconducir, grosso modo, a por lo menos tres factores: a) la producción individual (es decir, la búsqueda de originalidad, de nuevas fórmulas) unida a la figura del autor; b) los condicionamientos impuestos por el aparato empresarial-productivo, empujado por su lógica de desarrollo (competitivo o institucional) a buscar nuevas vías para mantener su propia cuota de audiencia. Es indicativa al respecto la afanosa búsqueda de una programación diversa para la radio, expuesta a una radical erosión de público a causa de la competencia de las emisoras privadas; c) la intertextualidad, que atraviesa todos los sistemas de medios en su conjunto. Ya no es posible hablar aisladamente de televisión sin tener en cuenta que ésta está calcada de modelos comunicativos, de temas, personajes y fórmulas que provienen y rebotan también de otros medios (y viceversa).

Éstos realizan las propias intenciones comunicativas produciendo mensajes, programas o textos, en función del sistema de géneros existente, lo cual obviamente no quiere decir siempre y en todo caso de acuerdo o bajo estrecha observancia de tal sistema. Los destinatarios, por su parte, descodifican los textos en función del sistema de géneros que han aprendido, aunque no sean conscientes de ello. Entre los medios de aprendizaje y de formación de competencia de género, la televisión está ciertamente entre los más significativos y eficaces: gradualmente enseña y reafirma constantemente los modos de reconocer e interpretar lo que ella misma comunica. Se ha observado que —debido a la relación comunicativa pragmáticamente desequilibrada entre los roles de emisor y receptor y debido a la rigidez de los factores que forman el aparato técnico-productivo— el medio televisivo tiende a transformar el proceso comunicativo en formas casi automatizadas que producen textos-estampa (BETTETINI, FABBRI, WOLF y otros, 1977). Un ejemplo significativo lo hallamos en la conocida investigación de ELLIOTT (1972) sobre la producción de una serie de programas televisivos culturales dedicados al tema del prejuicio: Elliott, reconstruyendo las diversas instancias que la normalidad y la costumbre de las rutinas expresivas y productivas imponen al programa durante su realización, a desmedro del tramamiento del tema y de una presentación menos estereotipada, concluye que «el contenido del programa es menos una consecuencia manifiesta y directa de las decisiones relativas a su substancia que una consecuencia latente e implícita de su paso a través del proceso de producción televisiva» (ELLIOTT, 1972, 85)².

Un factor que contribuye a transformar la comunicación televisiva en formas casi automatizadas tiene que ver con las «regularidades-ligadas-al-género» y en particular la disposición horaria en el palimpsesto: sobre todo para algunos géneros ésta crea e institucionaliza un cierto automatismo entre: *a*) expectativas del público, *b*) forma expresiva del programa (que debe en todo caso contar con tales expectativas, tanto por lo que respecta a la observancia como a la infracción de los aspectos canónicos del género), *c*) contenidos en el programa, *d*) corresponsabilización del público, *e*) consiguiente proceso de descodificación y, finalmente, *f*) efectos determinados por el mismo programa.

Durante mucho tiempo se ha discutido sobre el problema de la disposición horaria y del palimpsesto rígido. La alternativa del palimpsesto elástico o, en todo caso, de no crear «citas fijas» demasiado institucionalizadas, ha parecido y parece ser una vía para desautomatizar la relación comunicativa que se instaure entre televisión, programas y destinatarios. El

² Otros datos significativos en esta dirección se encuentran en algunos estudios sobre la información televisiva; cfr. SCHLESINGER, 1978; GOLDING-ELLIOTT, 1979; GANS, 1979.

problema es particularmente pertinente para los géneros de variedades, por tradición los más «protegidos» en el palimpsesto (los horarios de las variedades y de los concursos parecen desafiar la usura del tiempo).

El debate está lejos de haber concluido: avancemos, por consiguiente, dos consideraciones que quizá puedan añadir algún elemento de reflexión. La primera es que la disputa «palimpsesto rígido versus palimpsesto flexible» ha sido, en cierto sentido, absorbida y apropiada por los programas «contenedores»³, los cuales, transformando en género todo un horario de programación atenúan la escala rígida del palimpsesto, aunque reponiéndola en su propio interior con modalidades diversas de las tradicionales. Además, la misma función de entretener al público entregándole una pluralidad de temas, motivos y formas diversas hace aparentemente más fluida, personal y «amplia» la elección de los programas. Este género responde, por tanto, a la exigencia de dar dinamismo y elasticidad a la programación televisiva, jugando con algunos mecanismos de innovación de los géneros. Pero —y es la segunda consideración— la exigencia de diversificar y separar texto y texto, programa y programa, dentro del flujo televisivo, continúa porque es un dispositivo intrínseco al proceso de comunicación. Las etiquetas de género —y la colocación del programa y su importancia en el palimpsesto pueden considerarse elementos contextuales de género— funcionan para el receptor como instrucciones sobre el modo de «usar» el texto, como principio de orden para orientarse dentro del conjunto de discursos televisivos. La operación de vaciar el palimpsesto de su rigidez y fijación no pueden llevarse hasta borrar todo signo de reconocimiento y de identidad de las escrituras que se superponen. La pretensión de superar los géneros televisivos, legítima y deseable como desaparición de viejas y desgastadas fórmulas o triparticiones funcionales, se muestra teóricamente inatendible si se la entiende como rechazo a distinguir, en algún modo, el texto. El problema es más bien el de observar a través de qué dispositivo del proceso de comunicación televisiva se desarrollan los géneros nuevos, qué elementos ofrecen mayor resistencia a su modificación.

Si el reconocimiento de un texto televisivo no concierne exclusivamente a su estructura interna sino que deriva también de la competencia sobre las condiciones pragmáticas de emisión y recepción, es posible que en el proceso de descodificación la atribución de género se funde en los primeros elementos que aparecen, es decir, tiempo y disposición en la programación, siglas, etc. Estos elementos que consienten la previsión, permiten orientar la

³ Por múltiples motivos éstos parecen plantearse como prototipos de lo que podría ser la televisión del mañana, ya sea desde el punto de vista de la forma de los programas, ya sea por la relación que ésta trata de instaurar con el público y, quizá, también por el tipo de recepción que esto último reserva al medio televisivo.

interpretación del texto a través de expectativas codificadas: a medida que el programa avanza, una parte de él se vuelve redundante, confirmando las hipótesis de partida. Éstas no conciernen sólo a los contenidos pertinentes de un género dado: todo un conjunto de rasgos (el punto de vista que privilegia el género, las formas expresivas que lo caracterizan, la grabación acostumbrada del programa, los roles discursivos que se dan cita en él, etc.) es «convocado» y reafirmado por el texto de género. En este sentido puede haber redundancia; la función de los géneros consiente en la máxima diversificación de la información en la uniformidad de las fórmulas, y, de este modo, el género introduce el automatismo que puede languidecer en lo insignificante. La previsión de los rasgos de género puede anular la información transmitida. Se ha de estar atento, sin embargo, a no ver los géneros como si funcionaran sólo sobre la base de una especie de coacción a la repetición, excluyendo cualquier convertibilidad entre ellos. En realidad, no es así: la función del género, de orientar la descodificación del texto preanunciando y señalando desarrollos plausibles, va acompañada por una constante convertibilidad entre los géneros mismos. La importancia dada a algunas marcas se atenúa y otras formas adquieren la importancia de elementos pertinentes; los calcos entre textos-estampa se multiplican: en el concurso, por ejemplo, si el juego continúa siendo un dato constitutivo del género, todos los demás elementos pueden sufrir transformaciones más o menos profundas y vistosas, espectacularizándose en mayor o menor medida. Los que aparece como importante es la presencia de un doble proceso: por un lado, permanecen algunos trazos constitutivos del género; por otro, los procesos de convertibilidad en su interior y entre géneros van parejos con la evolución del sistema del lenguaje televisivo.

De aquí el interés por entender cuáles son las distinciones de género que indican cómo y qué leer de los textos cuando se encuentran en una área caracterizada por la interacción entre géneros. Pensamos que esta tendencia pudiera ser común a toda la programación televisiva y que por ello merece una mayor reflexión.

LA TELEVISIÓN DE GÉNERO

Es fácil encontrar algunos ejemplos macroscópicos de la proliferación y de la mezcla de los géneros: pensemos en la evolución reciente de los programas televisivos de actualidad, en la forma y en la creciente importancia de los programas-contenedores, o bien en la programación radiofónica de ciertos espacios.

«Los géneros televisivos de actualidad tienen un rasgo común: su carácter mixto, compuesto. Tanto los programas con estructura mosaical del

tipo *Bla, Bla, Bla, Informe Semanal*, o los descolgados de la actualidad, *Omni, En Paralelo*, como aquellos con estructura monográfica, *En este país, Más vale prevenir*, se configuran como ensamblaje de partes, fórmulas, géneros y subgéneros. Prácticas televisivas diversas como reportajes, filmaciones, documentales, materiales de repertorio, debates, entrevistas, etc. son transformadas, organizadas, montadas, presentadas, en una palabra, "confeccionadas" según varias fórmulas» (LOMBEZI, 1980: 113). A propósito del «magazine televisivo» y de sus modificaciones estructurales y formales, pero también en relación con el funcionamiento de todo el sistema televisivo, se habla de «palimpsesto que se hace género y del género que se dilata hasta cubrir todo el palimpsesto. Triunfo, sobre todo, de una televisión de géneros sobre una ya superada televisión de contenidos» (LOMBEZI, 1980: 127). Es exactamente esto lo que sucede en los programas-contenedores: representan un género nuevo basado en la aproximación (realizado con determinadas modalidades) de textos de género, hasta cubrir, de forma homogénea, un espacio de la programación. La homogeneidad es, naturalmente, relativa a la nueva forma-género que ha sido determinada, y la oferta televisiva que los programas-contenedor realizan es, ya de partida, una oferta plurigénero, una oferta de tiempo televisivo que reproduce en miniatura la opción que puede ofrecer normalmente la programación de toda una jornada o casi. Los programas-contenedor realizan la operación de reorganizar el sistema de géneros existentes modificando no la forma o los contenidos sino la relación comunicativa entre ellos y el espectador. Se indica o se predispone un diverso modo de participación receptora. Incluso la programación radiofónica ha seguido (o al menos ha señalado como óptima) la misma vía: por ejemplo, en una investigación sobre las características y los contenidos de los programas radiofónicos de la Radio Televisión Italiana (LOSITO-FRANCO, 1979), se aisló como un nuevo género significativo el de «variedades culturales»: «los programas reconocibles en este género son los más próximos a una programación que, llegando a la negación de la tradicional distinción en géneros y, conservando en todo caso las características de "espectáculo" radiofónico, es al mismo tiempo una ocasión para la diversión, fuente de información, propuesta cultural y estímulo a la participación, configurándose como producto radiofónico global» (LOSITO-FRANCO, 1979: 13). Esto último corresponde a una «programación que se presenta como un continuum integrado de ocasiones que son al mismo tiempo diversión, información, cultura y participación, traducido en espectáculo por una utilización adecuada del lenguaje radiofónico y sus componentes» (LOSITO-FRANCO, 1979: 19).

La tendencia a modificar los géneros reduciendo su rigidez de confines y diferencias parece ser amplia y significativa; en este punto hablamos de una televisión de género. Ella es el punto de llegada (obviamente transitorio) de

un proceso que consiste en tender hacia la mayor «autonomía» del lenguaje televisivo⁴: tal proceso no se refiere sólo a los modos expresivos del medio sino que obviamente tiene que ver también con el desarrollo del aparato televisivo en su conjunto y su difusión en la realidad social. A medida que estos aspectos, estrechamente relacionados, se modifican, cambia también la forma y la función de los géneros en la comunicación televisiva. El problema no es sólo substraerlos a la rutina, modificando y «superando» sus fórmulas y estereotipos: el modo en que han cambiado los géneros televisivos —que permite hablar de televisión de género— no ha producido su disolución, superación o desaparición. Existe más bien una mezcolanza de cartas *en* el sistema de los géneros televisivos y no una nueva dimensión. La proliferación de los géneros (relativa, se entiende) ha enfatizado su centralidad en la comunicación televisiva haciéndolos no menos necesarios sino simplemente más difíciles de reconocer y de determinar. Con frecuencia, la política de programación (la re-evaluación de un horario o la apertura de un nuevo espacio de programación, las operaciones de «arrastre» de audiencia, etc.) se resuelve en términos de géneros, localizando los que mejor se prestan a realizarla con éxito. Más que una televisión que se autocualifica por los temas, argumentos y contenidos de los que habla, está prevaleciendo una televisión que se define, en primer lugar, como un ensamblaje de géneros, que se modifica porque los regenera, que trata al propio público en términos de rúbricas que está en grado de ofrecerles y que, en base a los tipos de programas, vence, resiste o cede a la competencia. La televisión de género aparece, por tanto, como la forma televisiva hoy victoriosa; en su interior, la evolución del lenguaje parece seguir tres líneas principales: la contaminación entre contenidos y géneros; la contigüidad de contenidos diversos dentro del mismo género; la contigüidad de géneros para un mismo contenido (LOMBEZZI, 1980). La contaminación entre contenidos y géneros realiza parcialmente la superación de los tres supergéneros canónicos postulada durante tan largo tiempo (con frecuencia

⁴ Autonomía ciertamente relativa, dado que, en realidad, es todo el sistema de medios en su globalidad el que se modifica según las conexiones que a su vez lo vinculan a otros sistemas, económico, político, etc. Por «autonomía» queremos indicar aquí la progresiva pérdida de dependencia del medio y del lenguaje televisivo de otros lenguajes preexistentes (del teatro al cine, de la música al cabaret, etc.), dependencia que forzosamente caracterizó el nacimiento y el primer período de la televisión en Italia (cfr. BETTETINI, 1980). Para ciertos sectores, incluso esta dependencia se ha trastocado en el sentido, por ejemplo, de que algunas revistas teatrales usan cabeceras, cortinillas, de neto corte y referencia televisiva. Pero piénsese en otro ejemplo que permite aclarar qué entendemos cuando hablamos de televisión de género: el fenómeno de las últimas ediciones de un programa de «variedades» que reasume y es presentado como «el no va más» de la serie, o incluso las ediciones antológicas o aquellas especiales de los espectáculos, pero también las de los magazines. La «conveniencia productiva» es evidente, pero tampoco ha de descuidarse otro aspecto, y es que reproponer «lo mejor» enfatiza la fórmula (es decir, el género).

también en términos de desaparición definitiva de los géneros *tout court*;) es el caso, por ejemplo, de los temas históricos tratados en clave periodística, o bien de las formas de espectacularización de la información, o bien de la inclusión de la información en un programa-contenedor de variedad, o inclusive la presentación de un personaje histórico a través de elementos de ficción, entrevistas imposibles, reconstrucciones escenográficas, participación del público que interroga al personaje presentado, etc. En esta tendencia se incluyen todos los «expedientes» con los que se trata de romper la conexión estrecha entre temas tratados y formas narrativas habituales. La innovación que caracteriza la segunda tendencia (contigüidad de contenidos diversos dentro del mismo género) se muestra, por el contrario, más marcada. Un ejemplo son los programas-contenedor que instituyen *procedimientos de género*, es decir, operaciones de tipo textual mediante las cuales se forma un género a partir de elementos más simples (géneros por sí mismos). El problema suscitado por los programas-contenedor radica en localizar y determinar cuáles son los dispositivos movilizados de tales procedimientos de género y qué relaciones jerárquicas se constituyen entre el género contenedor (hipergénero) y los géneros contenidos (hipogéneros); se ha de especificar también en qué medida la inclusión en el contenedor sugiere nuevas o diversas claves de lectura de los hipogéneros. Finalmente, queda el problema de ver si la re-generación de los textos comprendidos en el contenedor es (y cómo) función de su marcación, es decir, del modo en que éstos resultan distinguidos.

La tercera tendencia (contigüidad de los géneros para un mismo contenido) resulta cuantitativamente menos relevante, casi experimental.

El problema de la mezcolanza de los géneros aparece como el terreno donde adquieren relieve algunos aspectos teóricos: en primer lugar, si el cambio de los géneros es función de sus problemas de marcación, y en qué modo. Como se ha señalado antes, se debe describir la dinámica de señalación del hipogénero en relación con el hipergénero, y su artífice principal. En segundo lugar, la cuestión de cómo y cuándo son traducibles unos géneros a otros: cuando se habla de espectacularización de los programas informativo-culturales o del de variedades que contiene información y cultura, ¿se alude a una genérica mezcla de elementos de supergéneros, o bien las huellas de esta mezcolanza se pueden identificar en precisos y específicos rasgos de género? En otras palabras, ¿es posible individualizar niveles del texto televisivo que se presten mejor que otros a la operación de amalgamar los géneros? Finalmente, queda abierta la cuestión de si es posible un trabajo de transformación del género *en* el género, es decir, a través del artificio negativo de la realización fallida de un elemento normalmente esperado como cualificante del género mismo.

BEN AMOS, D. (1969), «Analytical categories and ethnic genres», *Genre*, 2.

BETTETINI, G.; FABRI, P.; WOLF, M. y otros (1977), *Contributi bibliografici ad un progetto di ricerca sui generi televisivi*, RAI, Servizio Opinioni, Appunto n. 299.

BETTETINI, G., ed. (1980), *American Way of Television. Le origini della tv in Italia*, Florencia, Sansoni.

ELLIOTT, P. (1972), *The Making of a Television Series: A Case Study in the Sociology of Culture*, Londres, Constable.

GANS, H. (1979), *Deciding What's News. A Study of CBS Evening News, NBC Nightly News, Newsweek and Times*, Nueva York, Pantheon Books.

GOLDING, P. y ELLIOTT, P. (1979), *Making the News*, Londres, Longman.

LOMBEZZI A. (1980), «Il mosaico dei generi», in Rositi F., *I modi dell'argomentazione televisiva. Analisi logica ed epistemologica delle rubriche televisive di attualità*, RAI, Verifica Programmi Trasmessi, 25

LOSITO, G. y FRANCO, D. (1979), «Caratteristiche e contenuti dei programmi radiofonici della Rai. Principali risultati di una ricerca», *Informazione radio-tv*, número especial sobre radio, 1/6.

RYAN, M. L. (1981), «On the why, what and how of generic taxonomy», *Poetics*, vol. 10, 2/3.

SCHLESINGER, P. (1978), *Putting «Reality» Together: BBC News*, Londres, Constable.